Die romanische Baukunst am Niederrhein

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät
der Philipps-Universität zu Marburg

vorgelegt von
Gustav André
aus Hersfeld

Marburg 1936

von Münchowsche Universitäts-Druckerei Otto Kindt GmbH in Gießen

Als Dissertation angenommen am 19. 7. 1927.
Berichterstatter: Prof. Dr. Richard Hamann.
Tag der mündlichen Prüfung: 20. 7. 1927.
Gedruckt mit Genehmigung der Fakultät.

Teildruck

Mit Erlaubnis der Philosophischen Fakultät
der Philipps-Universität zu Marburg

Von dem Gesamttext der Arbeit, die erweitert als Buch mit ausführlichen Abbildungsbelegen erscheinen soll, werden hier nur die ersten Kapitel des ersten Teiles gedruckt, und zwar unverändert in der Fassung, in der sie 1927 als Dissertation vorgelegt wurden.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41554421_0218

Es wird in dieser Arbeit unternommen, das Wesen und das Werden des niederrheinischen romanischen Architekturstiles in den wichtigsten Elementen zu erfassen und deutlich zu machen.

In der zweiten Hälfte des 12. und der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts erlebte die niederrheinische Baukunst eine Blüte, wie sie ihr in späterer Zeit nicht mehr zuteil werden sollte. Nicht nur die Fülle des Geschaffenen, die noch heute mit Münster und Dorfkirche das architektonische Bild dieser Gegend bestimmt, vielmehr die Gestaltungskraft, die eigentümlichen Ideen Form gibt, läßt diese Zeit als Höhepunkt erscheinen. „Diese Stilprovinz übertrifft alle anderen in dieser vielbewegten Zeit, höchstens Westfalen ausgenommen, durch Prägnanz und Festigkeit des Charakterbildes. Hier war in vollem Sinne das vorhanden, was man eine Schule nennt“ (Dehio).

Die kunstgeschichtliche Forschung hatte früh erkannt, daß es sich hier um einen eigenartigen Stil handelt, für dessen Blütezeit im frühen 13. Jahrhundert, in der die hervorragendsten und auch die meisten uns erhaltenen Werke entstanden sind, der Name rheinischer Übergangsstil geprägt wurde. Damit war zugleich eine Charakteristik gegeben: Übergang vom romanischen zum gotischen Stil. Daß diese Namengebung irreführend ist, daß von einem Übergang zur Gotik kaum im äußerlichsten Sinne die Rede sein kann, ist inzwischen längst erkannt worden, da man fand, daß zwar gotische Formen und Ideen hier eingedrungen und wirksam waren, keineswegs aber die Oberhand gewannen, daß vielmehr der Charakter des niederrheinischen Stiles wesentlich bestimmt sei von Elementen, die der Gotik geradezu widersprechen. Klarheit war mit dieser Erkenntnis nicht gewonnen. Man sah sich einem komplizierten Stilgebilde gegenüber, das schwer faßbare fremde Einflüsse vermuten ließ und beim tieferen Eindringen in sein Wesen durchaus nicht die Einheitlichkeit bewahrte, die es bei der ersten Anschauung zu haben schien. Noch verwirrter wurde das Bild dadurch, daß Denkmäler zusammen genannt und auf eine Stufe gestellt wurden, die zeitlich und stilistisch nicht zusammen gehören. Denn dies war zweifellos ein Hauptfehler, daß die Frage nach Ursprung und Entwicklung des

niederrheinischen Stiles selten gestellt wurde und unbeantwortet oder ungenügend beantwortet blieb — merkwürdig genug, da man gerade dieser Stilprovinz mit Recht immer wieder große Bedeutung für das deutsche Kunstschaffen im frühen 13. Jahrhundert beimaß. Die kunstgeschichtliche Forschung begnügte sich hier im Großen und Ganzen — und leistete dabei Vorzügliches — mit möglichst exakten Einzeluntersuchungen der erhaltenen Denkmäler, machte aber dadurch, mit einer Fülle von Monographien ohne Zusammenhang, die große Linie der Entwicklung unübersichtlich und krankte oft an falscher Methode, die bei Datierungsfragen ängstlich sich an (meist lückenhafte und vieldeutige) urkundliche Überlieferung klammerte, dabei das Ergebnis stilistischen Vergleiches übersah und so die Sprache des Kunstwerks der Urkunde unterordnete. Ebenso wie die inneren Zusammenhänge vernachlässigte man, zaghaft andeutend und wieder verwerfend, die Beziehungen zu fremden Schulen, obwohl deren Feststellung und Beurteilung über Entwicklung und Charakter die wertvollsten Aufschlüsse hätte geben können.

Daß man immer wieder versuchte, die einzelnen Werke möglichst früh zu datieren, um die Originalität, die Erstmaligkeit ihrer Formgebung zu beweisen, zeigt deutlich eine Einstellung, die in jedem Werke das Besondere und Einzigartige suchte und betonte, weil sie in dieser Besonderheit und Einzigartigkeit einen vorzüglichen Wert erblickte. Aber damit konnte man gerade dem mittelalterlichen Schaffen am allerwenigsten gerecht werden, dem Originalität im modernen Sinne sichtlich nichts bedeutete. Zugleich machte man einen methodischen Fehler. Denn schließlich kann die Bedeutung des Einzelfalles nur im Zusammenhang ganz erkannt werden, und alle Einzeluntersuchung wird mit Schlüssen und Rückschlüssen darauf hinarbeiten müssen, daß sie einer Klärung des Ganzen diene, daß Entwicklung, Charakter und kunstgeschichtliche Bedeutung der ganzen Stilerscheinung deutlich werden, die dem Kunstwerk ihren Stempel aufgeprägt hat.

Erst spät ist hier eine Änderung eingetreten. Man hat versucht, von verschiedenen Punkten aus Einblicke in den Zusammenhang zu gewinnen, so Rahtgens in seinem großen Werk „Die Kirche St. Maria im Kapitol“ (Düsseldorf 1913), Hupperz („Die Abteikirche zu Maria Laach und der Ausgang des gebundenen Systems in den Rheinlanden“, Straßburg 1913), Gall mit seinem ausgezeichneten Buche über „Die niederrheinischen Apsiden-Gliederungen nach normännischem Vorbild“ (Berlin 1915), Rave („Der Emporenbau in romanischer und frühgotischer Zeit“, Bonn

und Leipzig 1924) [1]). Freilich wurde damit eine wirkliche Klärung nur für verhältnismäßig kleine Gebiete erreicht, und die Loslösung einzelner Probleme aus dem Zusammenhang konnte nicht befriedigen. Zusammenfassende Darstellungen in großen Handbüchern sind meist beschränkt oder nur einfache Zusammenstellungen. Renard gibt in seiner Geschichte der bildenden Kunst des Rheinlandes (Geschichte des Rheinlandes von der ältesten Zeit bis zur Gegenwart, Essen 1922, 2. Bd.) einen guten Abriß auch der Entwicklung der romanischen Baukunst, der aber in dem gegebenen Rahmen nur kurz sein konnte; Dehios weiter und tiefer Blick hat wesentliche Charakterzüge erkannt und herausgehoben. Ein umfänglicher Überblick über die ganze Entwicklung aber wird nirgends gegeben.

Aus der Erkenntnis, daß dies für die weitere Forschung Notwendigkeit ist, erwuchs die Aufgabe, aus Ergebnissen der Einzeluntersuchung, aus vorhandenen und neu gefundenen Resultaten die notwendigen Schlüsse zu ziehen, das Werden des niederrheinischen romanischen Architekturstiles in den wichtigsten Elementen zu erfassen. Die Fragen sind so und in dieser Reihenfolge gestellt: was ist an dieser Stilerscheinung besonders und wesentlich; ist eine eigene kontinuierliche Entwicklung vorhanden und wie geht diese Entwicklung vor sich?

Stilprovinz.

Die Entwicklung einer Kulturgemeinschaft, die sich wie die abendländische aus vielen, teilweise sehr wesensverschiedenen Gliedern zusammensetzt, muß an Konflikten und kompliziertem Durcheinandergehen heterogener Strömungen besonders reich sein. Die Entwicklung abendländischen Kunstschaffens geht in jeder Stilprovinz einen anderen Schritt.

Die kulturelle Bindung ist so eng, daß die großen geistigen Bewegungen überall in gleicher Folge die Herrschaft antreten — Gotik folgt auf Romanik und weicht der Renaissance; rege Wechselbeziehungen verbreiten hier- und dorthin gleiche Formen — in Frankreich, Deutschland und Italien geht der Gotik eine Protorenaissance antiker Formen voraus, der „weiche Stil" beherrscht allerorts die Plastik um 1400.

---

[1]) Leider erst nach Abschluß dieser Arbeit wurde mir die bisher nur zum Teil gedruckte Dissertation von Walter Bader bekannt: Untersuchungen zur Bauornamentik des Niederrheins von 1100—1230. Bonner Dissertation 1927 (Teildruck in: Bonner Jahrbücher, Heft 133, S. 169 ff.), die erfreulicherweise in wichtigen Punkten zu gleichen Resultaten kommt.

Aber das Gleichscheinende ist nicht gleich: Auffassung und Intensität sind überall verschieden; eine Bewegung, in die das eine Volk sein Bestes einströmen läßt, berührt das andere Volk als Wesensfremdes nur obenhin, bleibt beinahe bedeutungslos oder wird in andere Bahnen geleitet, zu Neuem geführt, das andernorts wieder nur äußerlich als Zeitstil, ja als Mode übernommen werden kann. Jedes Glied der großen Gemeinschaft steht bald aktiv, bald passiv in der Entwicklung, bald führend, wenn seine Zeit gekommen ist, bald geführt, eilt voraus oder bleibt zurück. Die Entwicklung in jeder einzelnen Stilprovinz ist eine Variation des gemeineuropäischen Entwicklungsganges; für die Erkenntnis ihrer individuellen Schöpferkraft kann gerade die Art der Variante, des Abweichens von dem allgemeinen Weg wertvoll sein.

1212 wurde der Bau der Kathedrale zu Reims begonnen; etwa zu gleicher Zeit entstand am Rhein die Pfarrkirche zu Andernach. Der Unterschied der Aufgaben, des gewaltigen Kathedralbaues und der dagegen kleinen Pfarrkirche, hindert den Vergleich nicht; eine Betrachtung der Fassaden[2]) genügt, um das ganz verschiedene Formgefühl zu zeigen, das sich hier und dort bildete.

Die Anlage ist zunächst gleich: die westliche Mittelschiffswand, die Eingangswand mit dem Hauptportal, wird von zwei Türmen flankiert, und so der Anfang des ganzen Kirchenbaues kräftig betont. Die Ausgestaltung dieser gleichen Anlage aber ist verschieden. Die Reimser Fassade ist Eingang: drei riesige Portale öffnen die ganze Front; darüber in vertikaler Dreiteilung aufwachsend, wird der ganze Bau eine Monumentalisierung dieses Motives, geöffnetes Mittelschiff zwischen flankierenden Türmen, ein gewaltiges Tor zum Heiligtum. Die Andernacher Fassade ist nicht geöffnet, sie ist Wand. Hier ist ein Stirnbau, ein Querhaus, dem Kirchenbau repräsentativ und schützend vorgelegt, halb einladend, halb abschließend. Denn das einzige Portal wirkt klein, das Leben der Türme beginnt erst über dem Dachgesims des Unterbaues. Dieser Unterbau aber ist ein geschlossenes Haus aus großen ungebrochenen Wänden, mit kräftigem Horizontalabschluß, und nur die Dekoration deutet oberflächlich die vertikale Dreiteilung an, bereitet den Aufstieg der Türme vor. Bis zu diesen Türmen wirkt die Fassade so hausmäßig, daß sie an italienische

[2]) Die Reimser Westfassade ist zwar erst später hochgeführt worden, folgt aber im wesentlichen dem ursprünglichen Plan; es hätte ebenso gut etwa die Westfassade der Kathedrale in Laon zum Vergleich herangezogen werden können, die schon im 12. Jahrhundert begonnen wurde.

Renaissancepaläste erinnern kann. Die Wand, in Reims gebrochen und zergliedert, aufgelöst zum Spiel von Öffnungen zwischen funktionerfüllten Vertikalgliedern, ist hier feste Fläche, kaum durch Portal und kleine Fenster gestört, betont durch die flache Blenddekoration, in der nicht die aufsteigende aktive Vertikale, sondern die ruhige Horizontale den Grundton angibt. Ein abgewogenes Nebeneinander ruhiger Flächen klingt harmonisch zusammen, wo in Reims ein Gedanke sinnvoll ineinanderspielende Glieder aufschießen läßt. Der Stil der Reimser Fassade ist französische Gotik, führender Zeitstil; die Andernacher Fassade trägt das Gepräge romanischen Formgefühls mit der besonderen Note einer Stilprovinz, des Niederrheins.

Denn was diese Fassade wesentlich von der Reimser unterscheidet, hat sie mit anderen Bauten eines großen Gebietes gemeinsam, das wir hier nach dem Vorbild Dehios niederrheinisch nennen, obwohl es sich mit dem geographischen Begriff Niederrhein nicht deckt, da ein Teil des Mittelrheins einbezogen ist und das enge Durchbruchstal zwischen Mainz und Koblenz als Grenze zwischen oberem und unterem Rheinlauf betrachtet wird. Es zeigt sich nämlich, daß überall in dem Gebiet der heutigen Rheinprovinz, etwa von Koblenz abwärts mit dem Zentrum Köln, die Architektur jener Zeit ein besonderes Gepräge trägt, das diese Landschaft als Einheit gegenüber anderen, auch benachbarten Stilprovinzen (südliche Niederlande im Westen, Westfalen im Osten, Mittelrhein im Süden und Lothringen im Südwesten) erscheinen läßt. Es handelt sich dabei nicht nur um eine äußerliche Gemeinsamkeit bestimmter Formtypen, die ja durch örtliche Vorbildlichkeit erklärt werden könnte, sondern um eine tiefer begründete Wesensgleichheit, die selbst stilistisch und zeitlich verschiedene Werke verbindet. Hier ist eine Stammes- und Kultur-Gemeinschaft, die in der Kunstgeschichte immer wieder geschlossen auftritt: der Niederrhein, als ehemalige römische Provinz altes Kulturland, ist eine deutsche Stilprovinz besonderen Charakters wie Westfalen, Sachsen oder Franken.

Eine kritische Betrachtung niederrheinischer Architektur im späten 12. und frühen 13. Jahrhundert kann aber zugleich Wesentliches beitragen für die Erkenntnis der Entwicklung deutschen Kunstschaffens in jener Zeit, da diese Baukunst nicht nur für den Niederrhein einen Höhepunkt bedeutete, sondern damals im gesamten deutschen Schaffen an hervorragender Stelle stand. Nicht, daß einfach pars pro toto genommen werden könnte; aber in wichtigsten Punkten stimmt die niederrheinische Entwicklung mit der gesamtdeutschen jener Zeit überein. Im Mittelpunkt steht

die Frage nach der Einstellung deutscher Kunst zur französischen Gotik, die auch hier schließlich die Herrschaft antreten sollte.

Daß die stilistische Zurückgebliebenheit, die nicht nur die niederrheinische, sondern die ganze deutsche Kunst im Anfang des 13. Jahrhunderts französischer Gotik gegenüber zeigt, nicht in Armut, in mangelnder Schöpferkraft ihren Hauptgrund hat, lehrt ein Blick auf das reiche Schaffen, das eigentümliche Ideen gekonnte Form werden ließ und das trotz offenbarer Kenntnis fortgeschrittener französischer Kunst beharrlich am Eigenen hing. Auch durch willkürlichen Zuzug fremder, im Ausland abgewirtschafteter Kräfte läßt sich diese Zurückgebliebenheit, wenigstens am Niederrhein, nicht erklären; denn obwohl sich immer wieder Schulung im Ausland feststellen läßt, zeigt sich andrerseits, daß der Einstrom fremder Elemente nicht unselbständig und wahllos aufgenommen wurde, daß vielmehr eigene Tradition mehr und mehr wirksam ward und Fremdes ihr nur diente. Nicht einmal von konservativer Trägheit kann da die Rede sein, wo eine so ausgesprochene Freude am Wechsel bildet, die unaufhörlich Neueres zum Neuen hinzufügt. Hier ist eine Eigenwilligkeit, die andersgerichtetem Fortschritt verständnislos gegenübersteht und die sich hier nicht zum ersten Male zeigt.

Rückblick.

Der Niederrhein erlebte eine frühe Blüte der Baukunst im 10. und in der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts, und es sind uns Denkmäler genug erhalten, um ihren Charakter einigermaßen sicher erfassen zu können. Diese Baukunst ist wesentlich anders gerichtet als die gleichzeitige in Burgund und am Oberrhein, die in der Entwicklung eine wichtige Rolle spielt; die niederrheinische Architektur dieser Zeit erscheint fast nur als Ausläufer und Ende karolingischer „Renaissance", wie sie der hier immer wieder vorbildliche Zentralbau des Aachener Münsters vertritt.

Das Hauptproblem ist der Raum, und das Raumgefühl, das hier bildet, zentralisierend und reich gruppierend, ist ein Nachklang karolingischer, ein Fortwirken spätest-antiker und ganz reifer Raumanschauung in grober, aber noch sehr lebendiger Form. Schon die ganze Anlage erhält dadurch ein besonderes Gepräge. Während in anderen Gebieten, vor allem in Burgund, sich energisch ein neuer Wille durchsetzt, der den Langbau der Basilika mit ausgesprochener West-Ost-Richtung betont, wird hier entweder der karolingische Plan mit West- und Ostchor, oft mit doppeltem Querschiff beibehalten, der den Sinn basili-

kaler Längsrichtung mit zentralisierenden Ideen vermischt und verwischt, oder es tritt an Stelle des Westchores ein anderer Zentralraum — der reich gestaltete Westbau, eine Parallelerscheinung zum burgundisch-oberrheinischen Westbau, doch völlig anderer Gesinnung.

Gerade diesen Zentralbauten am Westanfang der Kirche scheint große Liebe zugewandt, und in reicher, mannigfaltig variierter Form geben sie am besten eine Vorstellung von der Gesinnung dieser Zeit, von der Freude am Gruppieren, am In- und Übereinanderfügen der Bauteile. So vereinigt etwa ein kompliziertes Gebilde wie der Westbau des Essener Münsters Chor und Eingangshallen derart, daß eine polygonale Apsis aus einem halben Sechseck mit vielteiligen Neben- und Eingangsräumen und seltsam verschachtelten Emporen zu einem rechteckigen Bau zusammengeschlossen wird, der außen vielgestuft mit überragendem achteckigem Mittelturm und achteckigen Treppentürmchen nichts über die Räume, über ihre Vielteiligkeit, Vielformigkeit und raffinierte Verschränkung sagt. Oder es werden an einen hohen quadratischen Vorraum, der Chor oder Vorkirche ist, seitenschiffartige Nebenräume und Emporen angelehnt, die mit wechselnden Achsen durch Kreuzgewölbe oder quergestellte Tonnengewölbe selbst wieder mannigfaltig gestaltet und untergeteilt sind (Werden, St. Peter; Köln, St. Pantaleon; Münstereifel). Immer irgendwie zentralisierend, auf quadratischem, querrechteckigem oder kreuzförmigem Grundriß, geben diese Westbauten durch blickverstellende Säulenarkaden, die nur ahnen lassen, was an sich schon schwer faßbar ist, reiche, oft seltsam verzwickte Raumbilder, die den Reiz vielstimmigen Zusammenklanges haben.

Das Langhaus ist im Gegensatz dazu einfach, fast nüchtern behandelt, meist eine dreischiffige Basilika mit enger Arkadenstellung auf einfach rechteckigen Pfeilern, mit ungegliederten Oberwänden und flacher Holzdecke. Säulenbasiliken sind aus dieser Zeit überhaupt nicht erhalten, und auch der Stützenwechsel (Zyfflich, Werden, Echternach) scheint nicht häufig gewesen zu sein. Das Langhaus, dessen Ausgestaltung in der Entwicklung des mittelalterlichen Longitudinalbaues die wichtigste Rolle spielt, wird hier sichtlich vernachlässigt; die Wände mit den mauerhaften Pfeilern fluchten glatt ohne Sinn für rhythmische Gliederung des Raumes, der oft merkwürdig kurz nur als unwichtige Verbindung zweier geschlossener Zentren wirkt, der West- und der Ostpartie.

Daß wir über die Gestaltung der Ostchöre wenig sicheres wissen (sie sind meist durch spätere Umbauten völlig zerstört), ist eine empfindliche Lücke. Im allgemeinen scheint ihre Bildung einfacher als die der Westbauten gewesen zu sein. Immerhin ist eine Erscheinung wie der Chor von St. Marien in Kapitol zu Köln, die durchaus zentralisierende Dreikonchenanlage, in dem niederrheinischen Ideenkreis verständlich, wenn sie auch im ganzen Wurf schon über diese Periode hinaus geht.

So viel läßt sich jedenfalls sagen, daß der ganzen Raumfolge von Westen nach Osten der große, einheitlich drängende Rhythmus der romanischen Basilika fehlt; hier gestaltet eine Freude an bunter Aneinanderfügung, an reicher Gruppierung und oft komplizierter Neben- und Übereinanderschachtelung von Einzelräumen.

So beherrscht auch den Außenbau die Idee der Gruppierung, und hier hat der Westbau alles zu sagen: am Anfang der Kirche eine mächtig getürmte Masse, zusammengeballt und emporgeschoben, pyramidenhaft alles überragend, etwas durchaus anderes als die doppeltürmigen, eingangbetonenden Westbauten, die ungefähr zu gleicher Zeit in Burgund und am Oberrhein entstanden und deren Grundidee für die Ausbildung der mittelalterlichen Westfassade von größter Bedeutung werden sollte. Die niederrheinischen Turmgruppen sind großartige und geistvolle Variationen eines einzigen Themas; ihre Vorbilder sind karolingische Turmanlagen wie in Aachen und Centula, ein dominierender Mittelbau mit Flankentürmen. Bald ist es nur diese Dreiturmgruppe, bald ein rechteckiger Querbau oder eine ganz zentral gedachte kreuzförmige Anlage, eine Fülle von Lösungen, deren Gemeinsames die zusammengeballte Massigkeit ist und die Betonung des quadratischen oder rechteckigen Mittelturmes, der von hohen oder niedrigen, runden oder polygonalen Treppentürmen flankiert wird. Hier hat die frühe niederrheinische Baukunst vielleicht ihr Bestes geleistet, und es ist nicht verwunderlich, daß gerade diese Turmgruppen uns in verhältnismäßig großer Zahl erhalten sind, ganz unzerstört oder in späteren Aufbauten, für die die alte Anlage maßgebend blieb.

Die Herkunft ist deutlich. Der Essener Westchor schließt sich in Raum und Außenbau, in Konstruktion und Architekturformen an die Aachener Palastkapelle an, geistreich ausnutzend und umbildend, der Westbau von St. Marien im Kapitol in Köln übernimmt Turmgruppierung und Arkadengestaltung von Aachen, und die Tonnengewölbe in der Peterskirche zu Werden sind wesentlich nur durch den Grundriß verschieden von denen der

Aachener Emporen. Überall schmückt antikisierendes Detail, korinthisierende und ionisierende Kapitelle, antikisierende Säulenkämpfer, feine Pilastergliederung der Wände, und der farbige Wechsel von Backstein und Naturstein in der Bogenmauerung zeigt, daß sich hier Erinnerungen an die Römerzeit der Provinz lange halten können. Diese niederrheinische Baukunst tritt das Erbe karolingischer Renaissance an, wie sie uns der Aachener Bau Karls des Großen repräsentiert.

Vorwiegend ist eine Ruhestimmung, die der zentrale Raum, die breite, pyramidale Turmgruppierung gibt, und eine klügelnde Feinheit der Haltung, ein leises, oft beinahe verzärteltes Gefühl. Die Reife in dieser frühen Zeit überrascht zunächst, wird aber verständlich, wenn man bedenkt, daß sie Erbe ist, gefährliche Hinterlassenschaft der Antike, wenn man weiß, daß dies die Kunst der durch Fremdkultur gebildeten Oberschicht eines noch jungen Volkes ist.

Dabei ist die natürliche Vergröberung, so die Freude an der Massigkeit als solcher, gar nicht zu übersehen. Vor einer Innenwand von St. Peter zu Werden mit ihren kämpferlosen, mauerhaften Pfeilern hat man ganz anders als in Aachen das Gefühl: hier ist eine gewaltig dicke Mauer, in die höhlenartige Räume eingebrochen sind. Neben oft feingekräuselter Ornamentik überwiegt Primitives, eine grobe Verballhornung antiker Formen, die die Blätter zu Bolzen werden läßt, organisch Wachsendes durch harte Kerbschnittmotive ersetzt. Ganz neue, ganz einfache Formen tauchen auf, die Trapez- und Wulstkapitelle am St. Pantaleon, die Pilzkapitelle in Essen und Werden. Die Pilaster fangen an, lisenenartig dünn und schlank zu werden, und an Stelle der gesimstragenden Konsolen tritt ein flacher und wandmäßiger Rundbogenfries: hier wird alles mauerbetonende Fläche.

Die Situation ist so: während sich in anderen Stilprovinzen neue Kräfte mächtig regen, wandelt die niederrheinische Architektur ganz in den Bahnen karolingischer „Renaissance", deren Problemen sie mit großer Liebe nachgeht, und bleibt in heimischer Tradition befangen. Denn hier bildet sich eine eigene Tradition. Keime des Neuen, der großartigen Vereinfachung und Bindung romanischer Architektur, wirken nur vergrößernd, finden in diesem Ideenkreis keinen geeigneten Boden und werden an freier Entfaltung und straffer Durchbildung gehindert durch die vorherrschende Renaissancestimmung, wenn man das Nachleben karolingischer Renaissance, die allerspäteste Antike vermittelt, so nennen darf. Die niederrheinische Baukunst ist in eine Sackgasse geraten, sie wird überholt.

Und nun ist es interessant zu sehen, wie die Folgezeit mit neuen, fremdartigen Problemen ringt. Sichtlich tritt eine Verarmung ein. Denn es ist sicher kein Zufall, daß uns nur eine verhältnismäßig geringe Zahl bedeutender Denkmäler aus der zweiten Hälfte des 11. und dem Anfang des 12. Jahrhunderts erhalten ist. Wie sehr die Schöpferkraft in dieser Zeit nachgelassen hat, zeigt aber vor allem ein Umstand auf das deutlichste: während der Niederrhein seine Kunst bisher aus eigener Kraft gestaltet hatte, eigenen Problemen nachgehend, treten jetzt Formen in den Vordergrund, die hier nur als Import verständlich sind und die fast alle auf die gleichen Quellen hinweisen, auf den Oberrhein und das Burgund der Cluniazenser.

St. Georg in Köln, von Erzbischof Anno (1056—75) gegründet und geweiht, vertritt in kleinem Maßstab den Typus der cluniazensischen Säulenbasilika so, daß ein dreischiffiger Chor die Bewegung des Langhauses konsequent zu Ende führt. Diese Kirche ist die einzige reine Säulenbasilika, die uns am deutschen Niederrhein (freilich verstümmelt) erhalten ist, und ihre einfache und klare Raumführung weicht von Gewohnheiten der Frühzeit ab.

Etwas früher entstanden, um 1060 von Erzbischof Anno geweiht, zeigt die Luciuskirche zu Werden verwandten Geist. Effmanns Rekonstruktion [3]), die im Wesentlichen sicher ist, zeichnet eine dreischiffige Basilika mit Stützenwechsel, ohne Querschiff und mit einem Chor, der mit seinen gestreckten Nebenchören dem von St. Georg in Köln sehr verwandt ist. Diese Chorform, die Türme über den östlichen Enden der Seitenschiffe, die vielleicht nicht ausgeführt, in der Pfeilerstellung aber vorgesehen waren, und die rechteckige Umrahmung der Doppelarkaden lassen den Einfluß cluniazensischer Gewohnheiten deutlich genug erkennen. Die antikisierende Gliederung der Chorwände, in dieser Form am Niederrhein scheinbar ohne Vorbild und lange Zeit ohne Nachfolge, ist in Burgund in etwas späterer Zeit die übliche, und es ist nicht von der Hand zu weisen, daß hieraus Rückschlüsse auf frühere burgundische Architektur zu ziehen sind, die das Motiv dem niederrheinischen Bau gegeben hätte.

St. Lucius verwandt ist die Kirche in Susteren mit Stützenwechsel, Nebenchören und einer Gestaltung der Chorwände (Doppelarkaden, 3 Nischen, 2 Fenster), die der von St. Lucius in Werden ganz ähnlich ist; außerdem hat diese Kirche eine Doppelturmfront. Eine Säulenbasilika mit cluniazensischem Chor, ähn-

[3]) W. Effmann, Die karolingisch-ottonischen Bauten zu Werden. II. Berlin 1922.

lich St. Georg in Köln, und ursprünglich mit Westtürmen, ist St. Peter in Utrecht, 1048 geweiht, nach Brand 1076 wiederhergestellt.

Was sich in diesen Kirchen verhältnismäßig rein zeigt, klingt bei anderen Bauten mehr oder weniger stark an.

St. Maria im Kapitol zu Köln, 1065 von Anno geweiht, deren Anlage mit kurzem Langhaus und übergroßer, ganz zentral gedachter Chorpartie niederrheinischem Raumgefühle entspricht, weicht in der Durchbildung von niederrheinischer Tradition ab. Was die Kölner Georgs- und die Werdener Luciuskirche neuartig erscheinen läßt, wirkt auch an diesem Bau entscheidend: die konsequente Durchführung der Raumteile, der Haupt- und Seitenschiffe. So entsteht hier, wo eine reich gruppierte Zentralanlage von dem Geiste straffer Vereinheitlichung gestaltet wird, ein Grundriß von außerordentlicher Schönheit, von großem Reichtum bei einfacher Folgerichtigkeit. Daß die Idee der zentralisierenden Dreikonchenanlage hier Import ist, erscheint für unsere Betrachtung ziemlich belanglos, da sie in dem niederrheinischen Ideenkreis keineswegs als Fremdkörper wirkt. Die besondere Gestaltung aber, die sie in dem Kölner Bau gefunden hat, die klare, logische Durchführung, ist für den Niederrhein etwas Neues, Fremdartiges, die konsequente Form des Chorumgangs ist hier sicher nicht selbständig entstanden. Ein Blick in das kreuzgewölbte Seitenschiff mit der knappen, blickzwingenden Gliederung durch Halbsäulen und starke Gurtbögen genügt, um die völlig veränderte Haltung zu erfassen.

Wie fremd im Grunde die neuen Ideen und Formen in diesem Kreise bleiben, zeigen zwei Bauten, die uns nur verstümmelt erhalten sind, aber auch so noch ihren Charakter deutlich erkennen lassen. Es sind die Langchöre an St. Gereon in Köln und am Bonner Münster, deren fast gleiche Gestaltung auf unmittelbaren Zusammenhang schließen läßt. Beide waren einschiffige und flach gedeckte, übermäßig langgestreckte Chorhäuser, die an vorhandene Kirchen angebaut wurden, in Bonn an eine dreischiffige, damals querschifflose Basilika, in Köln an einen Rundbau. Im wesentlichen erhalten, geben sie mit ihrer Länge dem Gesamtbau ganz merkwürdige Verhältnisse, die durch spätere Verlängerung (Türme und neue Apsiden sind im 12. Jahrhundert hinzugefügt) beinahe ins Groteske gesteigert sind: in Bonn haben Chor und Langhaus fast gleiche Länge, so daß das Querschiff beinahe in der Mitte der Kirche sitzt und über Anfang und Ende zunächst keine Orientierung gegeben wird; die Kölner Kirche aber wirkt ganz verdreht, da hier der Zentralbau als Gemeinderaum, der

gleich große Langbau als Chor dient. Die Ausdehnung der Chorräume gehört zum Programm der Cluniazenser, findet sich in gleicher Bildung in Hersfeld, und deutlich verrät die Gliederung der Außenwände, die Reihung hoher, schlanker und flacher Bogenblenden, den Zusammenhang mit den großen Benediktinerkirchen aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts: in Limburg a. d. Hardt und in Hersfeld finden sich diese charakteristischen Blendenreihen im Inneren der Chöre.

Die Beziehungen zum Oberrhein macht noch ein anderer Bau anschaulich, die Klosterkirche Maria Laach, die 1093 gegründet wurde und deren Fundamente und Umfassungsmauern bis zu einer gewissen Höhe wahrscheinlich aus dieser Zeit stammen [4]). Die Kirche ist eine doppelchörige Anlage, wie sie nicht nur am Niederrhein, sondern in ganz Deutschland immer wieder bevorzugt wurde, hier in besonderen Formen, die sich am Oberrhein ähnlich, teilweise identisch finden. Die Ostpartie steht am nächsten den gleichen Teilen in Speyer und Limburg a. d. Hardt. Wie in Speyer sind in Laach Türme in die Winkel zwischen Chor und Querschiff eingestellt, wie in Limburg befinden sich hier zwischen Hauptchor und Nebenapsiden die Eingänge zur Krypta. Die sparsame Wandgliederung durch schmale, flache Lisenen, die an Apsis- und Querhauswänden Dreiteilung bevorzugt, findet sich ähnlich in Limburg und Hersfeld, und noch der spätere Aufbau des Querschiffes verbindet diese Lisenen zu Dreiergruppen von Blendbögen, wie sie Limburg hat. Am auffälligsten aber ist die Verwandtschaft mit dem Mainzer Dom. Beide Kirchen haben eine ganz ähnliche Proportionierung von Langhaus und Querschiff, und der Laacher Westbau, eine Vereinigung von Chor, Eingangshallen und Emporen, erscheint fast wie eine Kopie des Mainzer Ostchores: beide sind Querhäuser, die gar nicht oder kaum über die Flucht der Seitenschiffswände vorspringen, mit Halbkreisapsiden, seitlichen Portalen, doppelgeschossigen Eingangshallen und flankierenden Rundtürmen. Man vergleiche die Baugruppe der Laacher Kirche, die aus diesem Grundriß später erwachsen ist, mit den großen oberrheinischen Domen, um den engen Zusammenhang zu erkennen.

Die Feststellung dieser verschiedenen Beziehungen ist wichtig und notwendig, um den Charakter der neuen und im wesentlichen fremden Probleme und Formen deutlich zu machen und ihre

[4]) A. Schippers, Maria Laach und die Kunst im 12. und 13. Jahrhundert (Trier 1911) und Das erste Jahrzehnt der Bautätigkeit in Maria Laach (Berlin 1917); Hupperz, Die Abteikirche zu Maria Laach und der Ausgang des gebundenen Systems in den Rheinlanden. Straßburg 1913.

Herkunft und Aufnahme zu erklären. In Burgund und am Oberrhein war dieses Neue in der ersten Hälfte des Jahrhunderts großartig ausgebildet und gestaltet worden, während das konservative Kunstschaffen am Niederrhein veraltete. Hier dringen erst um die Jahrhundertmitte die fremden Elemente ein, die energische Betonung des Richtungsbaues, die klare Durchführung und Bindung der Räume, die Vereinfachung der Formen, wie sie sich im klassisch vollendeten Würfelkapitell, in der ganz wandmäßigen, flachen Blendbogendekoration zeigt. Das Eindringen des neuen romanischen Formwillens geht Hand in Hand mit der Ausbreitung kirchlicher Reform Clunys, hier am Niederrhein deutlich faßbar in der Person des Kölner Erzbischofs Anno, der ein eifriger Anhänger der burgundischen Reformen war, und dessen Name durch Gründung oder Weihe mit den wichtigsten und sichtlich neuartigen Bauten dieser Zeit verknüpft ist (St. Georg, St. Gereon, St. Maria im Kapitol zu Köln; St. Lucius zu Werden).

Aber es sind immer nur Bruchstücke, die hier mehr oder weniger unverstanden übernommen werden, reduziert oder in trokkener Nachahmung. Während die eigene Schöpferkraft versiegt, bleibt das Übernommene fremd. Die Zeit von 1050 bis weit in die erste Hälfte des 12. Jahrhunderts hinein bedeutet für die niederrheinische Architektur Stillstand und Verkümmerung, von einem eigenen Stil, wie ihn die Frühzeit zweifellos hatte, kann überhaupt nicht die Rede sein.

Protorenaissance und Spätromanik.

Erst gegen die Mitte des 12. Jahrhunderts beginnt für den Niederrhein ein neuer Aufstieg und mit einer Kraft und Zielstrebigkeit, daß er nach der Lahmheit der Vorzeit doppelt erstaunlich wirkt. Nicht, daß man überrascht wäre, auch hier das zu finden, was in dieser Zeit fast überall in Deutschland, in allen Ländern des christlichen Abendlandes da ist, das Erwachen zu neuem Leben, die Intensität und Fülle des Schaffens, die leidenschaftliche Lust am Bauen. Auch überrascht nicht so sehr, daß sich sofort eine Tradition bildet — man kann von der Wormser Bauschule mit demselben Recht reden wie von der Kölner. Das aber ist anders: hier beginnt eine organische Entwicklung. Um die Mitte des 12. Jahrhunderts setzt eine ununterbrochene Aufwärtsbewegung ein, die zur Glanzzeit im Anfang des 13. Jahrhunderts führt, die in unaufhörlichem Fluß den romanischen Architekturstil des Niederrheins bildet, dessen Herrschaft bis weit über die Mitte des 13. Jahrhunderts dauert. Gerade wenn man die

in manchem verwandte Geschichte der Wormser Bauschule[5]) zum Vergleich heranzieht, wird man sich des Wachstums niederrheinischer Kunst bewußt. Auch in Worms und seiner Schule eine feste Tradition, ein ausgeprägter Charakter, der alle Werke stempelt; aber es fehlt die vorwärtstreibende Kraft — man hat das Gefühl, alle Entwicklung wird von außen hereingetragen, und auch die vollständige Umbildung des Neuen vermag nicht die seltsamsten Sprünge zu verbergen. Am Niederrhein wächst eins aus dem anderen, von Anfang an ein beschwingtes Vorwärtseilen, immer freier werdend, hinweggleitend über die Vollendung in die Auflösung. Dieser Trieb, diese neue schöpferische Lebendigkeit ist es, die überrascht.

Es gehört meist zu den schwierigsten Aufgaben, die Anfänge einer Entwicklung zu erfassen; hier ist diese Aufgabe leicht. Das Neue ist auf einmal da, Dinge, die weder mit der vorhergehenden frühromanischen Periode noch mit der ottonischen Blütezeit in direktem Zusammenhang stehen. Unvermittelt tauchen Probleme und Formen auf, unvermittelt ist technisches Können da. Was hat das Langhaus der Knechtstedener Kirche mit den frühen Langhäusern zu tun? Dort primitive Kastenform, flache Decke, gereihte, einfache Pfeiler oder selten Säulen, glatte Oberwände (nur selten Stützenwechsel und einmal, in Werden, zaghafte Nischengliederung der Chorwand) — hier ein Sichwölben des Raumes, feste Gliederung, Rhythmisierung, Wachstum und organisches Leben. Nichts ist vorbereitet, nicht die geringste Verbindung mit Früherem außer dem zagen Interesse der Vorzeit am Längsbau. Man beginnt hier mit der Übernahme fremden Gutes — das läßt sich mit Sicherheit nachweisen —, und ein solcher Anfang kann gar nicht überraschen, wenn man weiß, wie die Dinge liegen.

Der Niederrhein hatte nach einem Jahrhundert der Verkümmerung keine lebendige Tradition mehr, er war hinter anderen Stilprovinzen zurückgeblieben. Und wie war er zurückgeblieben! Inzwischen hatte die französische Baukunst eine Glanzzeit erlebt; hier war das Schaffen unerhört in die Breite gegangen, nachdem das 11. Jahrhundert den neuen romanischen Willen klar und eindringlich durchgesetzt hatte. Begierig hatte man die Fülle neuer Probleme aufgegriffen und suchte sie zu lösen, suchte nach Gestaltung. Für Raum und Außenbau, für Gewölbe, Wand, Fassade und plastischen Schmuck fand man immer neue Lösungen, eine

[5]) Graf zu Solms-Laubach, Die Wormser Bauschule in Hessen. Marburger Dissertation 1925; R. Hamann, Deutsche und französische Kunst im Mittelalter I. Marburg 1922.

wachsende Sicherheit des Formgefühls vereinigte sich mit neuem technischem Können. Quellen der Vergangenheit wurden frei und sprudelten in den Strom der Entwicklung — die lebendige Aufnahme antiker Formen, die wir Protorenaissance nennen, wurde zum neuen Trieb. Während die Isle de France die Bewegung aufnehmen und schon zur Gotik weiterleiten konnte, holte der Niederrhein zunächst nur nach, indem er sich die Errungenschaften anderer Stilprovinzen anzueignen suchte, indem er von ihnen lernte.

Die ersten Anfänge niederrheinischer Entwicklung sind undenkbar ohne fremde Schulung — die Architekten, die die Klosterkirche zu Maria Laach, die den Bonner Kreuzgang geschaffen haben, sind in Italien und Südfrankreich gewesen, haben dort gelernt. Aber auch in der Folgezeit verrät sich immer wieder Fremdes, zeigt sich, daß man hier und dort aufgenommen hat, im Süden und Norden Frankreichs, in Burgund und am Oberrhein, daß man technische Errungenschaften, neue Gedanken und Formen sich aneignete mit der unbekümmerten Selbstverständlichkeit des Mittelalters, dem der Begriff des Plagiats fremd war. Hier müssen Unterschiede begriffen werden, daß es eine andere, lebendigere Art des Aufnehmens ist als um die Mitte des 11. Jahrhunderts, daß nichts wahllos übernommen wird, daß nichts trokkene Kopie ist, nichts unverstandene Nachahmung — dies ist wirkliches Lernen, das sich aneignet, um den eigenen Schöpferdrang erfüllen zu können. Hier erstarkt trotz alles Fremden Selbständigkeit.

Die Blüte niederrheinischer Baukunst fällt zeitlich zusammen mit der Blüte mittelalterlicher Kunst überhaupt, mit der klassischen Vollendung französischer Gotik. Und nicht nur das — ihre Entwicklung geht von einem Punkte aus, der auch für die Gotik bedeutsam ist, von der Protorenaissance des Südens. „Protorenaissance" besagt, daß die junge mittelalterliche Kunst mit neuer Freude an reicher Lebendigkeit, mit starkem Willen zu klarer Körperlichkeit und Gliedhaftigkeit fertige, überlieferte Formen der Vorzeit, der Antike, direkt aufgreift, daß sie diese Formen in ihrem Geiste unbekümmert und selbständig benutzt, um Eigenes gestalten zu können. Die Bedeutung dieser Bewegung für die weitere Entwicklung kann nicht genug betont werden.

Denn gewiß nicht nur hieraus, aber mindestens hierdurch wächst die Gotik Nordfrankreichs, die im Sinne des mittelalterlichen Ideales weiterbildet. Aus der ungeheuren Fülle von Formen werden die fruchtbarsten Elemente aufgegriffen und be-

nutzt, um mit Zielsicherheit und ausgesprochenem Sinn für klare organische Schönheit den spezifisch mittelalterlichen Idealen nachzugehen. Mit wachsendem technischem Können und immer reinerem Formgefühl entwickelt sich ein logisch sinnvolles System, bei dem beide Elemente ineinanderarbeiten, bei dem technische Errungenschaften vollendete Ausdeutung und Anwendung erfahren, so daß Gestaltungswille und Gestaltungskraft Hand in Hand vorwärtsschreiten. Neben dem klaren, französisch-eleganten Formgefühl bildet ein ebenso klarer, zielgerichteter Verstand, die französische ratio. Und da die Isle de France zweifellos das Zentrum hochmittelalterlicher Kultur ist, von allen Seiten Kräfte empfangend, nach allen Seiten Kräfte ausstrahlend, kann hier der künstlerische Ausdruck des Zeitgeistes auf eine reine Formel gebracht werden. Denn — das muß betont werden — die Gotik ist nicht nur nordfranzösischer Nationalstil, sie sammelt alle Kräfte, sie faßt das Schaffen der ganzen mittelalterlichen Kulturgemeinschaft zusammen; dies genial auswählende Zusammenfassen aber zu klassischer Vollendung, die konsequente Durchbildung ist das Hauptverdienst der Isle de France, die so die allgemein vorbildliche Form des hohen Mittelalters schafft.

Der Niederrhein war kunstgeschichtlich damals Provinz. Das bedeutet auch in diesem Falle Befangenheit und zugleich ein weniger hohes Niveau. Während im Zentrum erste und fortschrittliche Kräfte sich vereinen und den Ton angeben, mischt die Provinz Gutes mit viel Schlechtem; und was sie zaghaft und nicht immer gut als Modernstes übernimmt, ist dort schon nicht mehr modern.

Aber damit ist das eigentliche Problem übergangen. Weshalb der Niederrhein im 11. Jahrhundert Provinz wurde, konnte erklärt werden. Warum aber bleibt er auch jetzt noch beiseite trotz des neuen Aufschwungs? Was ist hier bestimmend und andersgerichtet als in der tonangebenden Kunst der Zeit?

Der auffälligste Unterschied scheint zunächst auch nur ein „Fehler" zu sein: der niederrheinischen Kunst fehlt der Rationalismus der französischen Gotik, der Sinn für straffe, konsequente Durchführung. Das zeigt sich nicht zum ersten Mal — auch dem Rationalismus der Cluniazenserkunst hatte der Niederrhein verständnislos gegenübergestanden. Hier wird kein Wert gelegt auf strenge Folgerichtigkeit, auf klare Durchdachtheit, hier bildet eine Freude an reicher Mannigfaltigkeit, ein unbekümmerter Wechsel, der oft zum leichten Spiel und oft genug unangenehm wird. Wenn ein französisch-gotischer Kathedralbau — mag er sich auch durch lange Zeit hinziehen — immer die

Grundidee im wesentlichen durchführt, so tritt hier selbst bei kleinen Bauten, die fast ohne Unterbrechung hochgeführt werden, ein häufiger Wechsel der Gestaltung ein, der nicht nur durch den etwaigen Wechsel des Bauleiters erklärt werden kann, sondern eher durch die Freude am Bunten und die Freude am Modernsein. Unbekümmert geht man von Neuem zu Neuerem über und schafft einen malerischen Zusammenklang mannigfaltigster Formen, dem oft jede Logik fehlt. Es gibt kaum einen Bau, der nach einheitlichem Plan durchgeführt ist. Fast überall verwendet man alte Teile, behält selbst bei völligen Neubauten den alten Grundriß bei und baut auf ihm einen Teil nach dem anderen auf, Stück für Stück aneinanderreihend, während die französische Gotik ihre großen Kathedralen von Grund aus neu und im Wesentlichen nach einem bestimmenden Plan hochführt. So entsteht das Bonner Münster mit der seltsamen Proportionierung seiner Bauteile, an denen die Formgebung sprunghaft wechselt, so entstehen merkwürdig aneinandergefügte Räume wie in St. Andreas oder St. Aposteln zu Köln, und nicht immer kann der Reiz bunten Wechsels den unangenehmen Eindruck stümperhafter Unbekümmertheit und Undiszipliniertheit verdrängen.

Was sich in der großen Anlage zeigt, geht durch den ganzen Bau. Bezeichnend für die niederrheinische Denkart ist, wie sich Technisches und rein Formales auseinandersetzen. Während an einem französisch-gotischen Bau konstruktive und dekorative Form innig zusammengehen, bleibt hier das Dekorative freies Spiel, nur eigenen Gesetzen folgend und oft den Sinn der Konstruktion verunklärend, die hier eine durchaus untergeordnete Rolle spielt. Und gerade diese Vernachlässigung des Konstruktiven zeigt den Mangel an klarem Durchdenken am deutlichsten. Immer wieder sind es technische Errungenschaften, die man sich aus der Fremde holt. Nachdem man die Fähigkeit, große Kirchenräume mit Tonnen-, Kreuz- und Kuppelgewölben zu überspannen, einigermaßen im Süden erlernt hat, nimmt man Formen der französischen Gotik auf, wendet ihr System an, äußerlich, übernimmt einzelne Elemente ohne Sinn für die notwendige Konsequenz des Ganzen. Die Rippe hat hier im wesentlichen dekorative Bedeutung, man bringt überflüssige Scheitelrippen an oder läßt sinnlose Schlußsteine von rippenlosen Gewölben herabhängen. Statt des klaren und organischen Dienstsystems französischer Gotik muß oft ein einziger schmächtiger Dienst Gurtbogen, Rippen und Schildbögen aufnehmen, nicht selten auf einer Konsole beginnend und der Wand scheinbar nur aufgeklebt. Der Strebepfeiler, der einen Teil der Gewölbelast aufnimmt, wird bis

auf wenige Bauten der Spätzeit ganz vermieden; hier trägt die Mauer. Denn wenn die französische Gotik, die Möglichkeiten des Kreuzrippengewölbes ausnutzend, darauf ausgeht, die tote Wand in wenige funktionerfüllte Glieder aufzulösen, sie zu negieren, betont die niederrheinische Architektur die Wand als Träger, als raumschließende, reich dekorierte Fläche, und selbst wenn sie aufgebrochen und geöffnet wird, bleibt das nur Belebung der Mauermasse und somit Betonung, wie etwa an dem besonders „gotischen" Langhaus des Bonner Münsters, wo Blendarkaden die Öffnungen der Schildwände wieder verunklären.

Das gilt auch für die Wandgliederung des Dreikonchenchores von St. Aposteln zu Köln. Gall hat in seinem vorzüglichen Werk über die niederrheinischen Apsidengliederungen nach normännischem Vorbild [6]) die Übernahme des Laufgangmotives von der normännischen Architektur festgestellt und betont, daß hier zum ersten Male am Niederrhein wichtige „gotische" Ideen aufgenommen seien. Freilich muß er zugeben, daß von wirklicher Gotik nicht die Rede sein könne, daß an späteren Bauten das übernommene Wandgliederungsmotiv sich sogar von der Gotik entferne, und Hamann hat inzwischen [7]) nachdrücklich darauf aufmerksam gemacht, daß die Verschiedenheiten der Systeme größer und bedeutungsvoller seien als die Ähnlichkeiten. Richtig ist, daß in der gotischen, normännischen und niederrheinischen Baukunst die Wand belebt wird. Wie das aber am Niederrhein geschieht, ist in der Tat ungotisch. Die Wandbelebung der Gotik ist Aufteilung in Einzelglieder, so daß von der Wand kaum mehr übrig bleibt als ein Gerüst. In St. Aposteln aber wirken nicht Glieder, hier wirkt die ganze raumumschließende Mauer und vor allem die Raumteile, die in ihr ausgespart sind, Nischen und Laufgänge, die das Leben des dreifach sich weitenden Raumes, der zentralen Dreikonchenanlage noch in die Wände hineingleiten und ausklingen lassen. Dehio hat durchaus richtig empfunden, wenn er dies System einen Widerpart des Gotischen nennt und auf die späte Antike hinweist. Man denkt an das Pantheon, wo für den Eindruck auch nicht tragende Pfeiler da sind, sondern Nischen in der tragenden Mauer. Die Laufgangstützen in St. Aposteln, verhältnismäßig kleine Pfeiler mit dekorativ vorgestellten Doppelsäulchen, wirken mehr als Reste der Wand, denn als selb-

[6]) E. Gall, Studien über das Verhältnis der niederrheinischen und französischen Architektur in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts. Teil I: Die niederrheinischen Apsidengliederungen nach normännischem Vorbild. Berlin 1915.

[7]) R. Hamann, Deutsche u. französische Kunst im Mittelalter II. S. 164 ff.

ständige Glieder, und ihre Form läßt in nichts erkennen, daß sie Träger des Gewölbes sind; vielmehr scheinen sie, erst im Obergeschoß beginnend, nur für den Laufgang da. Das ist in allen späteren Bauten so — Hauptträger ist die Wand, die nicht durch wenige Glieder ersetzt und überflüssig ist, sondern nur in einem Teil durch den Laufgang in zwei Schalen zerlegt wird, von denen bald die innere, bald die äußere von Arkaden durchbrochen wird. Eine dieser Mauerschalen bleibt immer bestehen, und ganz anders als in der Gotik, wo Beschränkung auf das Notwendigste die Funktion jedes Gliedes im knappen Gerüst erkennen läßt, wird hier eher verschleiert als klargelegt. Der Sinn für französischen Rationalismus fehlt.

Das geht bis in die Einzelformen (Fenster, Ornament) und dieser „Fehler", der schon im 11. Jahrhundert den Niederrhein Provinz werden ließ, mag auch jetzt dazu beitragen, daß er Provinz bleibt. Die klare Formulierung, die weiterwirken könnte, fehlt fast ganz. Während die französische Gotik, einer beherrschenden Idee hingegeben, mit Leidenschaft einen Typus immer klarer herausschält, herrscht hier eine schwer übersehbare Fülle von Problemen. Statt des Typus Individualität — und dies, der Individualismus, ist der zweite Punkt, der von der Gotik unterscheidet, der für das ganze deutsche Kunstschaffen immer wieder charakteristisch ist und der auch in diesem Falle die provinzielle Stellung, die Unmöglichkeit, vorbildlich zu wirken, mitbedingt. Mögen auch einzelne Formen zum Typus erhoben werden, die Aufgaben werden von Fall zu Fall verschieden gestellt — hier ist es der Langbau, dort der Rundbau, hier die Dreikonchenanlage, dort der dreischiffige Längschor, Langhäuser mit und ohne Emporen, doppeltürmige, eintürmige und turmlose Fassaden. Und hier kann man schon nicht mehr von Fehler reden. Mag das Fehlen des französischen Rationalismus, des klaren Durchdenkens in manchen Fällen den Wert beeinträchtigen (das ist nicht immer der Fall und davon wird noch zu reden sein), so wiegt der Reichtum individuellen Gestaltens die fehlenden Werte einzieliger, systembildender Organisation, des Vorbildschaffens und Führenkönnens auf.

Dieser zwiefache Unterschied von der französischen Gotik muß hervorgehoben werden. Wichtiger aber ist, zu begreifen, daß diese Fehler mit positiven Eigenschaften in engstem Zusammenhang stehen, daß am Niederrhein ein durchaus anderes Formgefühl herrscht. Gewiß gibt es Verwandtes — gotische Formen sind auch hier aufgenommen worden, rheinische Eleganz scheint französischer Eleganz zu entsprechen. Aber selbst das Verwandte

zeigt die Verschiedenheit. Zweierlei macht vor allem den Niederrhein anders — das Vorwiegen der Renaissanceelemente, die „Protorenaissance", und dann das Hinneigen zum Malerischen, Lyrisch-Weichen, Irrationalen.

Protorenaissance bedeutet weder eine „Wiedergeburt der Antike" im wörtlichen Sinne, noch soll damit gesagt werden, daß diese frühere Renaissanceerscheinung der des 15. Jahrhunderts durchaus entspräche. Selbstverständlich ist der niederrheinische Stil mittelalterlich. Es handelt sich hier nur darum, als charakteristische Besonderheit zu zeigen, daß ähnlich wie in der gleichzeitigen italienischen Kunst antike Formen, teilweise schon in mittelalterlicher Umbildung, mit besonderer Liebe aufgenommen werden, daß Selbstgeschaffenes Wesenszüge zeigt, die einerseits die spätantike Kunst, andrerseits die Renaissance des 15. Jahrhunderts hat und die der gleichzeitigen klassisch-mittelalterlichen Kunst, der reifen Gotik, fremd sind, und daß von der Gotik übernommene Formen in diesem Sinne umgebildet werden. Innere Verwandtschaft mit dem Schaffen der frühen Blütezeit um die Jahrtausendwende, mit der karolingisch-ottonischen „Renaissance", zeigt, wie tief die Gesinnung hier verwurzelt ist.

Auch die Gotik wächst durch die südfranzösische Protorenaissance; aber die Quellen nimmt ein schon starker Strom auf, alles wird auf sein Ziel hingeleitet. Die südfranzösischen Raumformen, Saal- und Kuppelkirchen, in denen späteste Antike, Orientalisch-Byzantinisches inbegriffen, weiterlebt, werden als wesensfremd ganz abgelehnt; übernommene Formen und Ideen in Wandgliederung, in Gestaltung von Fassade und Portal, in Plastik und Ornamentik werden um- und weitergebildet. Bedeutungsvoller als die einzelne übernommene Form ist die Lebendigkeit des Südens, durch diese Form vermittelt, nicht Anregung nur, sondern Kräftezustrom, der in eigene Bahn geleitet wird.

Auch die niederrheinische Kunst bildet weiter, aber nicht über die romanische Protorenaissance hinaus. Sie bleibt Protorenaissance und bleibt romanisch. Bezeichnend ist die Wahl der Schulung — Provinzen mit ausgesprochener Protorenaissance überwiegen: Südfrankreich und Lombardei, Westfrankreich und Burgund. Zwar werden einzelne Elemente der Gotik übernommen und umgebildet, meist aber die schon vollzogene Umbildung einer anderen Provinz (Burgund, Normandie, Westfrankreich) bevorzugt. Man wählt Formen, die in der tonangebenden Kunst der Zeit schon lange nicht mehr aktuell sind, bleibt rückständig, obwohl man das Modernste kennt.

Es ist schon gesagt worden, daß die meisten Bauten der Zeit alte Teile, vor allem die vorhandenen Grundrisse aus karolingisch-ottonischer Zeit beibehalten. So bleiben maßgebend für den Aufbau ältere Anlagen mit Ost- und Westchor (Maria Laach; Köln, St. Aposteln; Bonn, Münster), mit westlichem Querschiff (Köln, St. Aposteln, St. Andreas, St. Kunibert), mit westlicher Turmgruppe, in der ein Mittelturm dominiert (Brauweiler; Maria Laach), schließlich ein reiner Zentralbau wie das Zehneck von St. Gereon in Köln. Dies Beibehalten alter und im Sinne der Gotik altmodischer Bauteile und Grundrisse hat nicht nur in Bequemlichkeit seinen Grund: das Alte gefällt am Niederrhein auch jetzt noch, die Anlage völliger Neubauten ist verwandten Geistes.

Das Hinneigen zum Zentralbau, das vor allem von „Renaissance"-Gesinnung sprechen läßt, wird wieder lebendig und tritt im Laufe der Entwicklung immer mehr in den Vordergrund. Allerdings — reine Zentralbauten (Schwarzrheindorf; Köln, St. Gereon; Kobern, Matthiaskapelle) bleiben Ausnahmen und könnten allein durch das Beibehalten des vorhandenen Grundrisses oder durch Zweckbestimmung (Schloß- und Grabkapelle) erklärt werden — die Form der mittelalterlichen Basilika beherrscht auch am Niederrhein den Plan. Aber man tut vieles, um ihr einen anderen Sinn zu geben, und der aktive Längs- und Richtungsbau Nordfrankreichs, der klassischen Gotik, bleibt hier nach wie vor fremd.

Die typisch niederrheinische Anlage ist zusammengesetzt aus einer reich gestalteten Ostchoranlage, einem Westbau, der der Ostpartie wenigstens im Außenbau die Waage hält, und einem basilikalen Gemeindehaus, das diese beiden Baugruppen verbindet. Der Bau ist oft gedrängten Grundrisses, kurz im Verhältnis zu Höhe und Breite (Brauweiler, Limburg, Sinzig, Bacharach). Zentralisierende Gruppierung beherrscht den Eindruck; die innere Verwandtschaft mit der Baukunst des frühen 11. Jahrhunderts ist offensichtlich.

Die Gestaltung der Ostpartie, auch in der Gotik noch zentralisierend, mußte eine wichtige Rolle spielen, und es ist kein Zufall, daß hier die romanische Baukunst des Niederrheins vielleicht ihr Bestes und Selbständigstes geleistet hat. Der französische Chorplan mit Umgang und Kapellenkranz, der die Bewegung des Langhauses in den zentralen Ruheraum eindringen läßt, wird abgelehnt außer in zwei Ausnahmefällen, die ihn reduziert bringen (Limburg, Heisterbach). Die Chorform des Niederrheins ist die Dreikonchenanlage, am vollkommensten repräsentiert durch St. Aposteln zu Köln.

Der Gedanke des triapsidialen Raumes ist spätantiken Ursprungs, entwickelt und durchgeformt in den hellenisierten Ländern um das östliche Mittelmeer, in Ägypten, Palästina, Kleinasien und auf dem Balkan, weiterlebend bis in die Neuzeit in Mazedonien, Serbien, Rumänien und den Athosklöstern [8]). Vom Osten übertragen, taucht er in der mittelalterlichen Architektur der Abendländer sporadisch auf, vor allem in Italien, in Südfrankreich, am Niederrhein und, vielleicht von dort übertragen, im nordöstlichen Frankreich. Ohne zu übertreiben, darf man sagen, daß in dem Chor von St. Aposteln die klassisch vollendete Form des Typus geschaffen ist.

Dieser Chor ist eine Kreuzkuppelkirche, angelehnt an das Langhaus, das den westlichen Kreuzarm fortsetzt, ganz zentralisiert durch apsidialen Rundschluß der Querarme. Das Zentrum ist ein Quadrat mit kurzen Kreuzarmen, aus deren schmalen, pfeilerartigen Wänden Halbtonnengewölbe raumüberbrückend ausschwingen. Auf ihnen als riesigen Gurtbögen ruhend, durch Trompen vom Quadrat ins Achteck übersetzt, mit lichtbringendem Tambour hochaufsteigend, wölbt sich groß und alles beherrschend die Zentralkuppel. In schwebender Laterne gipfelt der Raum. Voll flutet das Licht aus der Höhe herein und mit dem Licht gleitet der Blick herab durch die Tonnengurte in das dreifach gleiche, dämmernde Halbrund der Konchen, wird aufgefangen durch die im Dreiklang aus ihren Halbkuppeln herab- und hinausgleitenden Wandnischen, im Rund geführt durch enge Laufgänge, immer wieder um das Zentrum herum und zum Zentrum zurück geleitet. Mag der Chorbau von St. Maria im Kapitol durch seine Umgänge eine befriedigendere Lösung für die Vereinigung von Langbau und Zentralbau sein, die Formung des Zentralraumes ist in ihm nicht annähernd so vollkommen erreicht wie in St. Aposteln.

Der Außenbau zieht alle Konsequenzen aus der Raumform. Eine pyramidale Gruppe, wundervoll abgestuft, schwillt die Baumasse allseitig vom Zentrum aus, herausquellend mit dem Rund der Apsiden zwischen den wie Pflöcke eingerammten Türmen (die als Pfeiler für die Gurttonnengewölbe und die Kuppel der Vierung dienen), rings zusammengebunden und umkränzt durch die Horizontalen der Wandgliederung. Wie hier in vollkommenster Form Baugedanken der ottonischen Frühzeit wieder auftauchen, zeigt ein Vergleich mit dem Westbau von St. Pantaleon.

---

[8]) Literatur angegeben bei J. Strygowski, Die Baukunst der Armenier und Europa. Wien 1918. Band II, S. 830 ff.

Dies ist Renaissancegesinnung. Man muß bedenken, daß der Chor von St. Aposteln am Niederrhein möglich war und Schule machen konnte zu einer Zeit, als in Frankreich der Kanon des gotischen Längsbaues endgültig aufgestellt war, daß hier Probleme des Zentralbaues aktuell waren, die erst in einer ganz anderen Zeit, in der Renaissance des 15. Jahrhunderts und im Barock, wieder im Brennpunkt des allgemeinen Interesses stehen sollten. Damit wird der französischen Gotik widersprochen.

Nun sind freilich nicht alle niederrheinischen Chöre Dreikonchenanlagen. Die gewöhnliche Form ist einfach, ein Chorquadrat mit Apsis. Vereinzelt wird sie bereichert durch rechteckige Nebenchöre, wie wir sie schon in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts fanden, auch jetzt in der Spätzeit durch burgundische Vorbilder angeregt. Was aber im 11. Jahrhundert Fortschritt bedeutete, ist nun veraltet und überholt; nicht mehr so sehr die Aktivität des Richtungsbaues wird verspürt — sie war inzwischen durch den Chorumgang viel intensiver zum Ausdruck gebracht worden — als vielmehr der burgundische Klassizismus mit seinem rechtwinklig geregelten Nebeneinander. Der Apsidenschluß ist immer kuppelig, da auch das Rippengewölbe als Melonenhalbkuppel herabsinkt, ganz anders als das gotische Apsisgewölbe mit seinen horizontal durchlaufenden Scheiteln. Und im Außenbau kommt auch an diesen Chören der niederrheinische Hang zum Gruppieren mit Flankentürmen und Vierungsturm zu seinem Recht.

Das niederrheinische Langhaus ist basilikal. Aber gerade hier zeigt ein Vergleich mit der gotischen Basilika, wie trotz gleicher Grundform etwas ganz anderes erreicht wird. Der Grundriß, fast immer breit im Verhältnis zu Länge und Höhe, ist mit wenigen Ausnahmen (meist der Früh- oder Spätzeit) im gebundenen System geordnet, so daß sich im Mittelschiff eine Folge von quadratischen oder gar überquadratischen Jochen ergibt. Wirksam wird diese geruhsame, ganz und gar nicht richtungsaktive Raumanlage durch die Unterscheidung von Hauptpfeilern, die die Raumabschnitte betonen, und Nebenpfeilern, die mauerhaft nur für die Scheidbögen da sind, vor allem aber durch die Wölbung. Es ist kein Wunder, daß die Kuppel am Niederrhein eine große Rolle spielt, in allen möglichen Formen, als Segment der Kugelschale, als vielseitiges Klostergewölbe, mit oder ohne Tambour, über Trompen oder Hängezwickeln, als flache Hängekuppel. Wichtig ist, daß selbst bei der Wölbung der Längsräume die Neigung zur zentralisierenden Kuppelform mitspricht. Dabei spielt schon der quadratische, in sich ruhende Grundriß der ein-

zelnen Joche eine Rolle. Reine Kuppelformen (Hängekuppeln) kommen, abgesehen von der Vierung, zwar nur in Querhäusern und Chorquadraten vor; aber auch das Grat- und Rippengewölbe des Langhauses wird kuppelig hochgezogen, es bekommt einen Stich (d. h. der Schnittpunkt der Grate und Rippen liegt über dem Scheitelpunkt der Gurt- und Schildbögen), die Gewölbescheitel werden trotz spitzbogiger Gurte zum Rund verwischt. Ist das gar bei einem sechsteiligen Gewölbe der Fall oder werden konstruktiv überflüssige, nur formal bedeutsame Scheitelrippen angebracht, so ist die kuppelige Wirkung vollkommen. Die einzelnen Raumkompartimente ruhen in sich, durch starke Wanddienste und Gurte geschieden, auf zwei Seiten durch schwere Wände geschlossen. Sind Emporen vorhanden, so ziehen ihre Öffnungen wie die der Seitenschiffe den Blick von der Längsrichtungsbahn ab.

Man vergleiche ein gotisches Mittelschiff: eng, schmal, hoch, queroblonge Joche in drängender Folge bei Aufgabe des gebundenen Systems, kein geruhsamer Wechsel der Pfeilerbildung, keine Emporen mehr, keine schwere Wand, ein Gerüst aus dünnen schneidigen Gliedern, die nicht Gewölbelasten aufzunehmen scheinen, sondern selbst als Rippen und Gurte leicht den Raum überschwingen, scharf gefaltete Gewölbe in hastiger Jochfolge, ein gerader Scheitel den ganzen Längsraum durchlaufend. Gerade die Umbildung der gotischen Form (der niederrheinische Langhausbau ist auf das stärkste von französischer Gotik beeinflußt) läßt die rheinische Vorliebe für den Ruheraum erkennen, der jedes Verständnis für die Aktivität der französischen Architektur fehlt. In der Behandlung des Außenbaues ist derselbe Unterschied: statt des vielgliedrigen, überlebendigen Widerlagerungssystems der Gotik, das blickverwirrend am ganzen Bau hochschießt, ein einfaches Absetzen von Haupt- und Nebenschiffen, große, ruhige Mauerflächen mit flachen Lisenen und horizontalem Abschluß durch dekorativen Rundbogenfries.

Meist freilich ist das Langhaus für den Außenbau von untergeordneter Bedeutung, hier dominieren die Ost- und die Westpartie. Wir haben schon ganz zu Anfang einen niederrheinischen Westbau, die Andernacher Fassade, mit einem gleichzeitigen französisch-gotischen verglichen, die Unterschiede hervorgehoben und auf das „Renaissancemäßige" der Wirkung des rheinischen Baues hingewiesen. Nun ist aber der Andernacher Bau einer der gotischsten am Rhein, die Doppeltürmigkeit, wahrscheinlich durch französische Baukunst angeregt, findet sich hier verhältnismäßig selten und meist irgendwie umgebildet, etwa mit einem Quer-

haus kombiniert. In viel mehr Fällen sind Westbauten des 11. Jahrhunderts beibehalten oder alte Anlagen jetzt erst vollendet worden; aber auch die übrigen Neuanlagen des 13. Jahrhunderts sind Schöpfungen des frühen 11. Jahrhunderts in der Gesinnung durchaus verwandt. Freilich — während die Chorformen anscheinend an Reichtum und Mannigfaltigkeit gewonnen haben, ist bei den Westbauten das Umgekehrte der Fall, die Zahl der verschiedenen Formen ist gering. Eigentlich sind es nur zwei Typen: der quadratische Westbau, Chor oder Eingangshalle (St. Georg in Köln, in Neuß durch Fortsetzung der Seitenschiffe und Emporen bereichert und Anlagen des 11. Jahrhunderts — Werden — sehr verwandt), und das westliche Querhaus (St. Andreas, St. Kunibert in Köln). Meist dominiert dann im Außenbau ein Mittelturm; die Neigung zum Zentralisieren, zu Geschlossenheit und Hausmäßigkeit unterscheidet diese Westbauten ebensosehr von den repräsentativ öffnenden gotischen, wie sie sie den frühen rheinischen verwandt erscheinen läßt. Fehlt ein besonderer Westbau ganz, so gibt sich die Stirnwand des Langhauses als einfache Fassade, basilikal abgestuft, wie sie etwa die antikisierende italienische Baukunst zu allen Zeiten bevorzugt hat (Sinzig, Boppard, Bendorf).

Es ist schon bei Betrachtung der Andernacher Fassade auf den Charakter der Wandbehandlung und ihre Wirkung im Bau hingewiesen worden. Es ist notwendig, näher darauf einzugehen, da sich hier die „Renaissance"-Gesinnung besonders stark zeigt. Die Wand bleibt am ganzen Bau Wand, abschließende Mauer, während die Gotik sie durch ein Gliedergerüst mit riesigen Öffnungen ersetzt. Als Dekorationsmittel bieten sich Ausnischung oder Vorblendung in flachem, zartem Relief. Lisene und Rundbogenfries spielen eine wichtige Rolle, die eigentlich niederrheinische Form aber ist die horizontale Blendgalerie aus Halbsäulen und Rundbögen. Sie ist antiker Herkunft und tritt zuerst auch ganz in antiker Form auf an den Chören von Laach und Bonn: rundbogige Nischen zwischen Halbsäulen, die das Horizontalgesims tragen, ein Schema, das sich in der römischen Antike auf Schritt und Tritt findet. Später wird es verschliffen, ins Flächig-Dekorative, Wandmäßige umgebildet; aber der Charakter bleibt im wesentlichen derselbe, und selbst die barocke Lebendigkeit der Spätzeit wahrt die Flächigkeit und die Betonung der Horizontalen. Dazu kommen horizontale, flache Kassettenfriese, Übersetzungen des antiken Triglyphen-Metopen-Frieses in mittelalterliches Stabwerk, an späten Bauten (Andernacher Türme, Westbau in Neuß) mit Vierpaßfüllungen. Die antike und gänz-

lich ungotische Ordnung von Säule und Horizontalgebälk drängt sich sogar in die Gliederung der Innenwände des Rippengewölbebaues: im Bonner Langchor und im Langhaus von St. Andreas in Köln wird die Kapitellzone der Vierungspfeiler als ornamentierter Horizontalfries durchgeführt.

Wesentlich ist überall das Verhältnis der Glieder zur Wand. Sie bleiben immer irgendwie wandgebunden. Oft liegt das allein in der Aufgabe wie bei den Voll- oder Halbsäulchen der Blendgalerien, deren Einzelwirkung ganz in der Flachheit und Flächigkeit der Wanddekoration untergeht, oder es wird erreicht durch Einstellung der Säulchen in die Winkel eines Wandpfeilers, so daß sie gleichsam nur noch als Rundstabprofilierung wirken. Der Unterschied von gotischer Gliederbildung wird am deutlichsten in der Behandlung der Langhauspfeiler und -dienste. Im gotischen Langhaus steigt vor oder über einem runden oder vieleckigen Arkadenpfeiler eine ungeheuer aktive Vielheit dünner Glieder auf, deren jedes seine Funktion hat, jedes über kleinem, Gelenk bezeichnendem Kapitell als Rippe, Gurt- oder Schildbogen umbiegt. Der niederrheinische Pfeiler ist meist quadratisch oder rechteckig, oft zum Mittelschiff hin ohne Kämpfer, ganz mauerhaft, als Rest der Wand wirkend, ohne Aktivität. Der Gewölbeträger besteht, wenn er reich gebildet ist, aus rechteckiger Vorlage mit vorgelegter Halbsäule und zwei Dreiviertelsäulen in den Ecken. Schon die rechteckige Vorlage, die immer sichtbar ist, wirkt mauerhaft; aber auch die Runddienste, mit ihm verwachsen, erscheinen schwer, material- und wandgebunden, vor allem durch ihre Proportionierung, durch das Verhältnis von Kapitell zu Schaft, so daß sie in der Wirkung oft der Säule näher stehen als dem entmaterialisierten gotischen Dienste. In der Spätzeit werden zwar die Dienste schlanker, aber die Wandgebundenheit wird um so stärker, der Ausdruck selbtsändiger Kraftleistung geringer. Ähnlich steht es mit den Diensten der Laufgänge in den Chören: je dünner und eleganter sie sind, um so weniger glaubt man ihnen, daß sie die Last der Halbkuppel tragen; vor der eigentlich tragenden Wand wirken sie, die nicht aus sich selbst heraus mit Rippen ein Gewölbegerüst bilden, nur dekorativ, Zwittergebilde zwischen Wanddiensten und selbständigen, raumumgebenen Pfeilern, ohne Ausdruck konstruktiver Leistung.

Auf Formen der Wandöffnungen mag hingewiesen werden. Das niederrheinische Portal ist eine Umbildung südfranzösischer antikisierender Portalformen, eine Bogenöffnung in rechteckiger Umrahmung, die vorbauartig mit einem Horizontalgebälk als oberem Abschluß vor die Mauerflucht vorspringt. Das Gewände

ist in wenigen, verhältnismäßig großen Stufen abgetreppt, in die Winkel sind Säulen und Rundstäbe eingestellt, die nur so stark sind, daß die schweren Pfeilerecken neben ihnen mindestens von gleicher Wirkung bleiben. Die Kapitellzone ist friesartig auch um die Pfeilerecken herumgeführt, die Archivoltenrundstäbe sind meist ornamentiert. In der Proportionierung bestimmen in vielen Fällen Kreis und Quadrat den Eindruck. Unter den Fensterformen spielt neben dem einfachen Rundbogenfenster das Kreisfenster, auch am Langhaus, eine Rolle. Die Langhausarkaden, rundbogig oder in gedrücktem Spitzbogen, sind häufig nach antikisierendem burgundischem Vorbild gebälkartig, rechtwinklig abgetreppt.

Bauplastik ist ähnlich wie in der späteren Antike, wie in der Renaissance des 15. Jahrhunderts, fast nur zum Schmuck da, hat nicht die Aufgabe gotischer Architekturplastik, tektonische Kräfte des Baues zu deuten, mit Durchführung eines großartigen Programmes die Erhabenheit der Kirche zu repräsentieren und auf Sinn und Weihe des Raumes eindringlich vorzubereiten. Alle Liebe ist dem plastischen Ornament zugewandt, das Kapitelle, Rundstäbe und Gesimse umkränzt. Die niederrheinische Kapitellform ist korinthisierend, ein Kelchwürfel; erst in später Zeit, und auch dann nicht ganz, wird sie durch das geschmeidige Kelchkapitell der Gotik verdrängt. Das Ornament ist reich aus halbnaturalistischen Ranken und Stengeln gebildet, weicher und runder als das viel- und dünngliedrige, spitzige und zackige Ornament der Gotik. Menschen- und Tierfiguren sind heiter in das Rankenwerk verwoben, auch figürliche Konsolen kommen vor. Sonst spielt die figürliche Plastik im Bau eine verhältnismäßig geringe Rolle. Man kannte die statuarische, architekturgebundene Säulenfigur der Gotik, wie spärliche Reste (Maria Laach) zeigen, die von ihrem nicht mehr bekanntem ursprünglichen Standort entfernt sind. An erhaltenen Bauten aber ist nichts vorhanden, und nichts läßt dahin schließen, daß etwas vorhanden war. Dagegen findet sich, wenn auch nicht gerade häufig, Reliefschmuck der Türbogenfelder, der Tympana, und die Bevorzugung des flächigen, bildmäßig gerahmten und isolierten Reliefs ist sehr bezeichnend.

Es erübrigt sich, auf Profilformen, antikisierende Säulenkämpfer, schwere, von Konsolen getragene Gebälke hinzuweisen. Soviel steht fest, daß in allen Bauformen bis in Einzelheiten hinein Protorenaissance-Gesinnung spürbar ist. Innere Verwandtschaft mit der frühen Blütezeit niederrheinischer Baukunst um die Jahrtausendwende ist ersichtlich und zeigt, daß diese Ge-

sinnung hier tief im Wesen begründet sein muß. Zu beachten ist, daß nicht so sehr Formen des rationalistischen römischen Klassizismus, obwohl sie vorhanden sind, den Eindruck bestimmen (wie in der klassizistischen Baukunst Burgunds und der Provence), sondern vielmehr Formen und Wesenszüge orientalisch-byzantinischer Spätantike, im wesentlichen wohl durch Westfrankreich vermittelt, die zu malerischer Weichheit, zum Irrationalen neigen.

Die Neigung zum „Malerischen" ist in der niederrheinischen Kunst immer stark gewesen, zeigte sich schon in den seltsamen Raumkompositionen, den reichen Turmgruppen der Frühzeit, lebt sich später aus in der Malerei und Plastik des 15. und 16. Jahrhunderts. Ihr gibt sich die Kunst des 12. und 13. Jahrhunderts auf allen Gebieten hin, immer stärker und freier werdend im Laufe der Entwicklung. Der Geist, der die kostbaren, gold- und emailschimmernden, von Farben und Metallblitzen flimmernden Schreine schuf, hat auch in diesen Architekturen gewirkt und ihnen wunderbaren Reiz verliehen. Hier liegt der Reichtum niederrheinischer Baukunst, hier aber auch eine Offenbarung ihres durch und durch deutschen Wesens, ein besonderer Wert, da sie einer wesentlichen Charakterseite deutscher Kunst so vollklingenden Ausdruck gibt wie kaum eine andere deutsche Landschaft in dieser Zeit.

„Wenn irgend etwas für deutsche Kunst als charakteristisch angenommen werden darf, so ist es jene formverflechtende Art, die wir (übel genug) „malerisch" zu nennen gewohnt sind. Daß die Dinge sich nicht in plastischer Besonderung geben, sondern daß eine heimliche Bewegung von Form zu Form weitergeht. Daß nicht mehr bloß einzelne Gegenstände im Raum sind, sondern daß ein Gesamtleben da ist, das Körperliches und Unkörperliches für die Phantasie einheitlich bindet. Das Einzelne hat dann seine Sonderbedeutung mehr oder weniger an das Ganze dahingegeben" (Wölfflin) [9]. Wer denkt nicht an die überreichen Räume rheinischer Kirchen mit ihren säulenverstellten Emporen, geheimnisvoll verschwindenden und wieder auftauchenden Laufgängen, der klingenden Musik ihrer Dekoration, wer empfindet nicht beim wechselnden und immer neuen Anblick dieser vielteiligen Baugruppen die Lust am vielstimmigen Zusammenklang, am bunten Spiel von Licht und Schatten. „Wir verlangen die lebendige Farbe. Nicht das Rationelle, sondern das Irrationelle. Nicht das Tektonische, sondern den freien Rhythmus. Nicht das Gemachte,

[9]) Wölfflin, Albrecht Dürer. Darmstadt 1922. S. 15 ff.

sondern das wie zufällig Gewordene." Müssen wir nicht vieles positiv werten, was wir als Abneigung gegen rational geregelte Form, gegen strenge Bindung, als undisziplinierte, formlose Willkür verurteilt haben?

Gewiß hat auch die Gotik ihre malerische Wirkung, aber sie wird erst spät, im 14. Jahrhundert, angestrebt, ist in der Zeit klassischer Hochgotik mehr ein Zufallsergebnis des Strebens nach Glanz und Reichtum. Und was hier zuerst schwer entwirrbar scheint, zeigt sich bald als strengst geregelt, klar erfaßbar, immer wird die Freude am malerischen Reichtum vielfacher Überschneidungen besiegt von der Lust an der rationalen Gesetzmäßigkeit, dem selbständigen Leben und Verstand jedes einzelnen Baugliedes, am Nachrechnen der gelösten Aufgabe. Niederrheinische Architektur will nicht nachgerechnet sein, wendet sich überhaupt nicht an den Verstand, ja verlacht ihn. Wer empfindet nicht die seltsame Unsinnigkeit des Stützensystems im Heisterbacher Chorumgang, der Seitenschiffsgewölbe in Bacharach, der wunderlich gebrochenen und getreppten Fassadendekoration in Neuß, die Bizarrerie niederrheinischer Fensterformen, wer empfindet aber nicht auch ihren malerischen Reiz? Wie gleitet hier das Licht weich aus oft verborgenen Quellen von seltsamen Gewölben herab, aus Laufgangsarkaden hervor, in dämmernde Emporen und Seitenschiffe hinein. Wie leben diese Räume, aus hellem hohem Langhaus herabsinkend in niedrige dunkelnde Chöre, dreifach sich rundend, hinter gebrechlichen Laufgangsstützen und Emporensäulen verklingend und wieder aufklingend, in Nischen abgleitend, mit Form, Licht und wandgemalter Farbe musizierend, daß man an deutsches Barock des 18. Jahrhunderts, an Neumanns Etwashausen, Vierzehnheiligen und Neresheim mit ihren kuppeltragenden Freistützen, Emporen und Laufgängen erinnert werden kann, wenn man den rauschenden Prunk ihrer Barockdekoration abzieht. Aber läßt nicht auch die steinerne Musik der Kapitelle im Laacher Paradies, diese sich windenden und verschlingenden Ranken, in denen Mensch, Tier und Fabelwesen spielen, an das leichte von Putten und Drachen durchstöberte Gerank heiteren Rokoko-Ornaments in deutschen Kirchen und Schlössern des 18. Jahrhunderts denken? Es ist kein Zufall, daß man hier mehr als einmal, wenn nicht durch die Form selbst, so doch durch ihren Geist an deutsche Spätgotik des 15. Jahrhunderts, an deutsche Kunst des 18. Jahrhunderts erinnert wird, beide zum Malerischen neigend, beide Spätstufen eines Stiles, beide Höhepunkte deutschen Kunstschaffens. Erst spät wird der romanische Stil am Niederrhein ganz aufgenom-

men und bleibt Spätstil bis zuletzt, bis er der nun bedingungslos und beinahe kopierend von Frankreich übernommenen Gotik weichen muß. Spätromanisch ist diese Baukunst, nicht frühgotisch; dies ist kein Übergangsstil.

Und bis zuletzt bleibt der Stimmungsgehalt niederrheinischer Baukunst ein anderer als der französisch-gotischer Architektur. Große monumentale Wirkung ist nicht allzu oft erreicht, und dann ist sie anderer Art als die der französischen Architektur, ohne deren Schneid und Elan, ruhiger trotz aller Lebhaftigkeit der Einzelformen. Statt strenger Zucht und Straffheit waltet oft Freiheit, ja Lässigkeit, und die Feierlichkeit niederrheinischer Kirchen fordert nicht so sehr Haltung und Beherrschung als Hingabe. Form und Gehalt sind einfacher. Denn selbst neben der Lebhaftigkeit und dem barocken Überschwang manchen späten Werkes bleibt bis zuletzt wirkungsvoller die heitere Ruhe, die Intimität und „Stimmung", die von Anfang an Reiz und beglückende Gabe niederrheinischer Architektur ist. Kein Wunder, daß sie oft in beschränktem Raume Besseres leistete als bei der Bewältigung großer Aufgaben, daß kleine Pfarrkirchen, Kreuzgänge und Kapellen zu dem Schönsten gehören, was niederrheinische Baukunst geschaffen hat, daß die Wirkung selbst großer Bauten oft im reizvollen Nebeneinander kleiner Raumteile liegt. Köstliches ist so entstanden wie das Laacher Paradies, die Ramersdorfer Deutschordenskapelle, die Wohlräumigkeit der Knechtstedener Kirche, die Intimität der Andernacher Pfarrkirche und der Andreaskirche in Köln, die ruhige Heiterkeit der ganz späten Werdener Abteikirche; und ganz erfüllt von diesem Geiste ist der steinerne Schmuck, Plastik und Ornamentik in Türbogenfeldern und an Kapitellen. Dies ist die niederrheinische Baukunst, die die Romantik sah und liebte, die ihr gleichen Geistes schien wie die frommen, zarten Malereien eines Meister Wilhelm und Stephan Lochner, in der sie lyrische Stimmung suchte und fand. Wir sehen heute manches mit kritischeren Augen, verheimlichen uns nicht Fehler und Mängel, wissen, daß diese liebenswürdige Baukunst sehr ihre Schwächen hat. Aber niemand wird sich auch heute noch, ohne die Schwärmerei der Romantik, ihrem Zauber entziehen können.

Auch uns heute ist noch spürbar der Geist jener ritterlichen Zeit, die diese Kunst hervorgebracht hat, einer Zeit großer deutscher Geschichte, der Blüte des heiligen römischen Reiches deutscher Nation unter den Stauffen. Vielgestaltig wie immer ist die deutsche Kunst auch dieser Zeit. Die Idee des Kaiserreiches ist uns nirgends gewaltiger verkörpert als in den oberrheinischen

Domen. Und wie im Material der schwere oberrheinische Sandstein sich von dem leichten porösen Tuff des Niederrheins unterscheidet, so haben wir bei der ganzen niederrheinischen Architektur nicht selten das Gefühl, daß sie leichter und nicht so durchaus solide sei wie die des Oberrheins. Einfach-feste, machtvolle Größe ist nicht die Angelegenheit dieser Baukunst; aber adliger Geist lebt auch in diesen eleganteren Formen, die Fülle heiterster Phantasie ist nirgends beglückender als hier, und seltsamste Formspiele lassen die Geheimnisse fremder Länder und Völker ahnen, spiegeln die Abenteuerlust jener Zeit der Kreuzzüge, die mit jugendlicher Frische und Leidenschaft sich großen, verpflichtenden Ideen und jungenhaftem Erlebnisdrang hingab. Wie diese Zeit ein Höhepunkt deutscher Geschichte ist, so ist ihre Baukunst ein Höhepunkt deutschen Kunstschaffens.

Über die stilgeschichtliche Stellung niederrheinischer Baukunst mag noch einmal zusammenfassend gesagt werden: Der romanische Stil wird erst verhältnismäßig spät und im wesentlichen schon als Spätstil am Niederrhein aufgenommen und zu reichster Blüte gebracht. Neigung zur Protorenaissance mit Bevorzugung malerischer Formen gibt eine besondere Note. Einzelne gotische Elemente werden übernommen und tragen zu größerer Freiheit und Leichtigkeit der Formgebung bei, wirken aber schließlich zersetzend. Im ganzen bleibt diese Baukunst romanisch bis an ihr Ende, bis sie von der nun beinahe bedingungslos übernommenen Gotik französischer Formulierung abgelöst wird. Hier ist nicht Entwicklung zu Neuem, sondern ein Spätstil. Dies ist kein Übergangsstil.

Lebenslauf

Am 9. September 1900 wurde ich, Robert Gustav André, preußischer Staatsangehörigkeit, evangelischer Konfession, als Sohn des Juweliers Ernst André und seiner Ehefrau Pauline, geb. Heil, in Hersfeld (Hessen-Nassau) geboren.

Von Ostern 1906 bis Ostern 1909 besuchte ich die Volksschule in Hersfeld, trat dann in die Sexta des Gymnasiums zu Hersfeld ein und verließ diese Anstalt mit dem Zeugnis der Reife im März 1918. Vom Juli 1918 bis Dezember 1918 war ich im Heeresdienst.

Im Sommersemester 1919 studierte ich in Marburg, im Zwischen- und Wintersemester 1919/20 in Berlin, von Ostern 1920 bis Ostern 1921 in Marburg, im Sommersemester 1921 in München, vom Wintersemester 1921/22 ab wieder in Marburg, und zwar hauptsächlich Kunstgeschichte, Archäologie und Musikgeschichte. Die Ferien benutzte ich zu längeren Studienreisen in Deutschland, Italien, der Schweiz und Holland, die z. T. mit photographischer Tätigkeit für das kunstgeschichtliche Seminar Marburg verbunden waren. Im Wintersemester 1924/25 wurde ich exmatrikuliert und war seit April 1926 in der photographischen Abteilung des kunstgeschichtlichen Seminars Marburg tätig.

Ich hörte Vorlesungen und Übungen der Herren Professoren Bremer, Busch, Dessoir, Delbrück, Elster, Fischel, Hamann, Haseloff, Heimsoeth, Herrmann, Horst, Jakobsthal, Kehrer, Kutscher, Mayer, Roethe, Schneider, Stengel, Stephani, Strich, Struck, Vogt, Wenk, Wölfflin, Wolters-München, Wrede. Ihnen allen, insbesondere Herrn Professor Hamann, fühle ich mich zu tiefstem Dank verpflichtet.